

POETISCHE REFLEXION

1

Das ästhetische Bild ist nach einem Wort der Kunstkritikerin Juliane Rebentisch im Unterschied zum dokumentarischen Bild „kontextoffen“. Es lenkt unseren Blick nicht auf die Welt, um diese zu zeigen, damit wir sie verstehen, sondern thematisiert seine eigene Sichtbarkeit. Da es die Welt nicht übersetzt, sondern selbst eine Form von erfahrener Welt ist, wird die Antwort auf die Frage, was ein bestimmtes Werk darstelle, nicht einfach ausfallen. Ästhetische Bilder vermögen uns anzusprechen, zu verführen, zu begeistern, aber auch vor den Kopf zu stossen, ohne dass wir sie deswegen auch unmittelbar verstehen müssen. Das dokumentarische Bild dagegen steht immer im Dienste eines meist engagierten politischen Inhalts, den man genau benennen kann. Anlass visueller Erfahrung und zugleich ihr Zweck sind beim ästhetischen Bild die Sichtbarkeit selbst. Ambivalenter Wirklichkeitsbezug und reflexive Wahrnehmung bedingen sich gegenseitig.

2

Christine Streuli malt Bilder. Es sind Werke, welche die Bedingungen für ihre Wahrnehmung selbst herstellen. Es gibt kleine und sehr grossflächige Gemälde, gemeinsam ist ihnen der mehrschichtige malerische Aufbau. Streuli arbeitet mit Symmetrie, Spiegelung und Wiederholung. Sie verwendet handwerkliche Vielfältigungsverfahren wie den Handdruck, den Abklatsch oder die Schablone. Vereinzelt greift die Künstlerin dabei auf technisch hergestellte Schablonen und Matrizen zurück, doch meistens stellt sie diese selbst her. Die auf der Leinwand abzubildende Figur wird dabei auf Papier, Karton oder Holz übertragen, ausgeschnitten, und die dabei entstandene Schablone für die Applizierung der Farbe auf den Bildträger eingesetzt. Pinsel verwendet sie selten. Diese indirekte Malweise führt zu stark formalisierten Bildern von einer eigenen distanzierten Bildhaftigkeit. Denn die Herstellung der Matrize ist ein Transformationsprozess, in dem die vorgefundene oder durch Abklatsch erzeugte Figur vereinfacht und so weit formalisiert wird, dass sie leicht zu vervielfältigen ist. An Ungenauigkeiten, Fehlern und Verschiebungen, die sich bei der impulsiven Anwendung von Reproduktionsverfahren einstellen, interessieren Streuli nicht nur deshalb besonders, weil diese visuell überraschende, neue Elemente bilden und das Bedeutungsspektrum ihrer Arbeiten vergrössern können, sondern auch aus dem einfachen Grunde, dass sie vor Augen führen, wie unter Verwendung einer Reproduktionstechnik Originale entstehen. Das einzelne Bild zeigt seine Herstellung. Die Künstlerin bekräftigt die Autonomie des gemalten Bildes und verweist zugleich mit jeder ihrer Arbeiten auf die künstlerische Praxis im Atelier.

3

In den vergangenen Jahren sind neben Gemälden vereinzelt auch installative Arbeiten entstanden. So beispielsweise EKSAM-NEDMA (2004) für die Ausstellung im Dachstock einer isoliert in den Bergen gelegenen Scheune in Amden am Wa-

lensee. Die mit Lackfarben bemalte und mit der Säge beschnittene und konturierte Holztafel in der Form eines Farbleckses ermöglichte dem Auge wegen den an verschiedenen Stellen im Bild vorhandenen Fenstern und Einschnitten, das Licht wahrzunehmen, das zwischen den rohen Brettern der unregelmässigen Holzverplankung in den grossen fensterlosen Ausstellungsraum hinter der als Raumteiler ausgestellten Arbeit einfiel. Dieses Licht aktivierte die Malerei, die wie eine Maske das imitiert, was sie verdeckt: Bretter, Lichtschlitze, Raum.

Die Installation ENSEMBLE ENSEMBLE (2005), die Streuli für den Kunstraum Kreuzlingen geschaffen hat, war Werk und Ausstellung in einem. Die ausgestellten Arbeiten waren anders als EKSAM-NEDMA vor Ort entstanden. Die Künstlerin nutzte diesmal den Ausstellungsraum als Atelier. Zunächst belegte sie den Fussboden mit einem grossen Papier und stempelte darauf ein einfaches, regelmässiges zweifarbiges Muster in kräftigen Farben. Sie markierte einen Raum im Raum. Dieser zweite Boden lag wie ein verrutschter Teppich im Raum. Das Bodenmuster übertrug sie durch Abklatsch auf die nun in der Raumdiagonale einander gegenübergestellten Leinwände. Im weiteren Verlauf des bildnerischen Prozesses wurden diese Bilder sowohl einzeln bearbeitet als auch miteinander in Berührung gebracht. An zwei Stellen unterzog Streuli auch die Wand einer künstlerischen Bearbeitung, dort waren horizontal verlaufende gesprühte Linien zu sehen. Im Raum lag ein Druckstock, dessen Abdruck an mehreren Stellen auftauchte. Eines ergab das andere, als ob ein Bild für den Betrachter entfaltet und zugleich an vielen Stellen wieder verdichtet worden wäre. Farbige Licht setzte Akzente im Raum und entlastete den Boden, aus dem die Arbeit hervorgegangen war und auf den sie bezogen blieb. So war das Publikum in dieser Ausstellung herausgefordert, die Wechselwirkung von Analyse und Synthese nachzuvollziehen und zu erkennen, dass in dieser Ausstellung, die man vielleicht als eine mehrteilige Arbeit auffassen sollte, Präsenz und Repräsentation eine untrennbare Einheit bildeten.

4

Kunstwerke werden hergestellt und ausgestellt, davon war bislang die Rede; sie sollen beim Betrachter aber auch ein geistiges Bild hervorrufen. Der Bildtheoretiker Lambert Wiesing unterscheidet zwischen Bildobjekt („die sichtbar werdende Darstellung“) und Bildträger („das sichtbar machende Bildmaterial“). Das geistige Bild entspricht dabei dem Bildobjekt, das dem Betrachter eines Kunstwerkes erst ermöglicht, ein Werk zu verstehen oder zu lesen, zumindest jedenfalls auf ein Motiv zu beziehen und eine Thematik zu erkennen. Dass bislang, wie man vielleicht meinen könnte, wenig von den Inhalten von Streulis Malerei die Rede gewesen sei, stimmt allerdings nicht, denn das Nachdenken über die technische Verfertigung dieser Werke gehört zum Bild, das wir uns von ihnen machen. Da selbst Pinselstriche und Farbtropfen nicht gemalt, sondern abgebildet und somit als Objekte der Malerei aufgefasst werden, erzeugen Streulis Gemälde beim Betrachter eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Artifizialität des Bildes. Ein Schriftzug etwa ist unverkennbar auch eine Lackspur, und umgekehrt zeigt diese Lackspur, dass sie lesbar ist. Zu erwähnen sind auch die Konturierungen der Figuren, die manchmal an Ornamente erinnern, sich aber auch

auf die Sprache von Graffiti oder Tattoo beziehen können. Was der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman anhand von steinzeitlichen, farbig umrissenen Handabdrücken feststellt, führt auch in die Gegenwart von Streulis Malerei. Er spricht vom Handabdruck als einer „Berührung der Abwesenheit“ und fragt, ob es sich bei diesen Arbeiten der Felsbildkunst um die Präsenz oder die Repräsentation von menschlichen Händen handle? Sie sind keines von beidem, obschon sie die Präsenz einer Hand voraussetzen und die Umriss von Händen zeigen, die es längst nicht mehr gibt. Der Abdruck ist ein dialektisches Bild, das uns sowohl die sichtbar gemachte Berührung als auch die Abwesenheit des Berührenden vor Augen führt. Berührung und Abbild bilden stellen auch die gemeinsame Referenz der Bilder von Christine Streuli dar. Die Malerei ist direkt und übersetzt in einem, zugleich spontan und distanziert, emotional und reflexiv. Diese doppelte Codierung zeichnet nicht erst das fertige Bild aus, sondern ist eine Eigenschaft jedes einzelnen Bildelementes und ist daher für das Verständnis ihrer Malerei von entscheidender Bedeutung. Nicht nur, dass die Bilder wegen der Doppelcodierung zwischen Vorstellung und Realisierung oszillieren, sie bringen auch zum Ausdruck, dass vieles schon vorgefertigt vorliegt. Diese Bezugnahme auf die zweite Natur verbindet man heute reflexartig mit dem Namen und dem Werk von Andy Warhol, doch man findet sie bei vielen weiteren Künstlern, bei Johns, Stella, Polke, Sturtevant oder David Reed beispielsweise, die affirmativ mit Zeichensprachen umgehen und in ihrem Werk mit dem Verhältnis von Original und Imitation befasst sind. Ihre Gemälde sind Darstellungen des Darstellens, die den Diskurs über das Malen in Gang halten.

5

Alles an Streulis Gemälden ist visuell erfahrbar, dennoch übertragen sie sich auf den Betrachter nicht als Bildformeln, sondern als Emotionsträger. Klang, Temperatur, Geschwindigkeit und Raum sind zusammen mit den literarischen Titeln entscheidend für die Qualität der ästhetischen Erfahrung. Obschon Streuli wie viele Künstler in der westlichen Nachkriegskunst seit Rauschenberg die Bildebenen multipliziert, staffelt und verschränkt, finden sich in ihren Gemälden keine Realitätsfragmente. Sie verwendet oder zitiert in ihren Arbeiten auch weder Siebdrucke noch Fotos, obschon sie ebenfalls mit verschiedenen grafischen Verfahren arbeitet, um ihre Bilder zu entwickeln. Sie sind auf elementaren künstlerischen Darstellungsmitteln wie Linie, Fläche, Punkt, Raster und Ornament, also auf ungegenständlichen Formen aufgebaut, die von Streuli allerdings nicht verwendet, sondern in satten, kräftigen Farben gezeigt werden. Im tendenziell unabschliessbaren Dialog zwischen Künstlerin und entstehendem Bild, den die Gemälde überraschend, verschwenderisch und bewegend sichtbar machen, geht es um die Behauptung von Dauer und die Präsenz des Gemäldes als Bild, die sich beim Betrachten deshalb einstellen, weil das Bild keine instrumentellen Eigenschaften hat, nicht auf eine Wirklichkeit ausserhalb von sich selbst verweisen muss, sondern eine sich selbst entfaltende Welt von Farbformen und Energie ist. Zu situieren ist ihre Malerei innerhalb der neueren Tradition ungegenständlicher Kunst, die Streuli allerdings unter umgekehrten Vorzeichen fortsetzt: Nicht Reduktion der Mittel und Konzentration auf wenige Formen

kennzeichnen dieses Werk, sondern im Gegenteil Verfahren der Maximierung. Als ob mit jeder neuen Arbeit getestet würde, wie viel Verschiedenes in einem Bild kombiniert werden kann, ohne es zu überfrachten und in seiner Sichtbarkeit zu überfordern.

Erschienen in:

Christine Streuli. Bumblebee, Verlag für moderne Kunst: Nürnberg 2006, o.p.